



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

82-83 | 2000

Anthropologie des sexualités

De Göttingen à Marseille en passant par Paris

Quelques réflexions d'ordre général sur les représentations actuelles de l'anthropologie visuelle en Europe

Thierry Roche



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/3265>

DOI : 10.4000/jda.3265

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2000

Pagination : 375-389

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Thierry Roche, « De Göttingen à Marseille en passant par Paris », *Journal des anthropologues* [En ligne], 82-83 | 2000, mis en ligne le 01 décembre 2001, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/3265> ; DOI : 10.4000/jda.3265

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Journal des anthropologues

De Göttingen à Marseille en passant par Paris

Quelques réflexions d'ordre général sur les représentations actuelles de l'anthropologie visuelle en Europe

Thierry Roche

1. A Göttingen...

Présentation

- 1 A côté du rituel annuel incontournable du Bilan du film ethnographique du musée de l'Homme à Paris, le Festival international du film ethnographique de Göttingen, manifestation biennale depuis 1994, est l'occasion d'un état des lieux de la discipline aussi bien que le rendez-vous considéré comme le plus important pour l'anthropologie visuelle en Europe actuellement.
- 2 Deux catégories de films sont sélectionnées pour se partager le programme : d'une part, les films réalisés par des étudiants, qui soumis au jugement d'un jury, composé cette année de Jean Lydall, David Mac Dougall et John Bishop, font l'objet de prix, d'autre part, et sans compétition, un choix de films réalisés au cours des deux années écoulées, sélectionnés par un comité.
- 3 Cette année le Festival s'est tenu du 27 avril au 1^{er} mai. Le programme comportait 55 films dont 25 réalisés par des étudiants. Le public, environ 200 personnes par séance, constitué pour une bonne part d'étudiants de Göttingen, mais également d'autres universités allemandes et européennes, dont cette année celle de Metz¹, est averti et compétent. Les questions posées lors des débats témoignent d'une réelle sensibilité aux problématiques afférentes à l'anthropologie visuelle. L'organisation des journées et la configuration du lieu offrent en outre la possibilité de nombreux échanges formels ou informels avec les réalisateurs.

- 4 Tandis que le programme propose les films les plus intéressants² des deux années écoulées, la sélection des films étudiants permet de s'interroger sur le devenir de la discipline.

Les films d'étudiants

- 5 Un regard plus attentif sur la section « films étudiants », riche de perspectives et de contradictions, laisse à penser que tous les films ne naissent pas égaux. A quelques exceptions près les films les plus aboutis sont ceux produits et réalisés en lien avec des universités ou des instituts de formation actifs localement et le plus souvent, au niveau international, dans le champ de l'anthropologie visuelle : Granada à Manchester, l'université de Tromsø, l'IWF...
- 6 Le jury a accordé sa préférence à un film produit par l'université de Yunam, *Quing, the Newspaperman*, les mutations sociologiques générées par l'urbanisation dans la Chine d'aujourd'hui saisies à travers le quotidien d'un homme vendeur de journaux le jour et acteur le soir, et à un autre, *Yesterday - a Girl, Tomorrow - a Woman*, présentant les préparatifs d'un rite de passage pour des jeunes filles de 15 ans dans une ville bolivienne de la jungle amazonienne, produit par l'université de Tromsø.
- 7 Pour notre part, nous aurions volontiers ajouté au palmarès *A Little Bit of Freedom* (Granada), un film tout en finesse et sensibilité à propos de trois femmes népalaises vivant sous le même toit, une jeune mariée, sa belle-mère et une servante. Le temps du film, entre désir d'indépendance et réalité de l'enfermement, modernité et respect des devoirs, urbanité et ruralité, les points de vue se croisent et, tandis que se nouent et se dénouent à l'écran des rapprochements inédits, de nouvelles règles de parenté s'élaborent en filigrane.
- 8 Les films auto-produits et « bricolés » sur le terrain par des étudiants livrés à eux-mêmes restent pour leur part, tant du point de vue réflexif que technique, d'un moindre intérêt comparés à ceux où, de manière évidente, la construction de l'objet est la résultante d'un travail de terrain important et qu'une véritable formation à l'écriture cinématographique a été entreprise.
- 9 Deux films présentés en tout début de festival nous en ont convaincu. L'absence de point de vue, le manque de recul et de questionnement sur la parole des personnes rencontrées, interrogent sur le statut de ces films « étudiants », visiblement ni « corrigés » ni « encadrés » par des anthropologues et/ou des « techniciens » du cinéma.
- 10 A l'issue des projections les réalisateurs viennent débattre avec le public. Certains, dont les films nous avaient laissés songeurs, se révèlent brillants anthropologues, tandis que d'autres, un peu étonnés de se retrouver dans un festival du film ethnologique, préfèrent parler technique cinématographique. Cet écart résume assez bien les difficultés rencontrées par l'anthropologie visuelle. L'ethnologue cinéaste ne peut faire l'économie d'une réflexion à la fois sur l'anthropologie et le cinéma. Ni l'une ni l'autre de ces disciplines ne vont de soi, elles sont traversées par des influences internes et externes, des remises en question qui obligent à toujours s'interroger sur la construction et la restitution des connaissances produites. Plus que l'illustration d'un travail mené antérieurement, un film doit, me semble-t-il, participer en lui-même d'une enquête et contribuer à dévoiler des espaces d'intelligibilité tout en donnant à lire les modalités de la

démarche employée. La raison d'être d'un film est une image, un désir d'image et c'est à partir de cette image que s'élabore la constitution du savoir.

- 11 Beaucoup des films visionnés proposaient d'appréhender le social à partir d'une même entrée, le portrait sans commentaire. Ce dispositif, en facilitant les processus d'identification, présente l'avantage de rendre au spectateur les situations décrites plus immédiatement perceptibles, mais pose un certain nombre de questions. L'absence de commentaire, que l'on pressent souvent comme un préalable à la réalisation du film, une règle qui viendrait dans un mouvement de balancier répondre au tout commenté caractéristique du reportage ou du documentaire des années passées, est une manière d'affirmer l'indépendance de l'image et d'accorder un primat à son langage. Pour autant, par-delà les « tendances » du moment, l'objectif reste de rendre compréhensibles les thèmes développés dans le film tout en rendant lisible la posture de l'ethnologue cinéaste au sein du dispositif filmique. Cet aspect est en effet déterminant si l'on considère que la mise à jour du processus de construction du savoir compte tout autant que le savoir diffusé. Force est de constater que parmi les films visionnés nous avons souvent manqué d'éléments de contextualisation et que, pour nombre d'entre eux, un commentaire aurait pertinemment comblé ce déficit informationnel.
- 12 L'alternative n'est pas, nous semble-t-il, la parole du cinéaste ou celle des personnes filmées mais la mise en relation des deux au sein d'un dialogue sans cesse renouvelé³.
- 13 Le portrait d'un individu plus ou moins représentatif d'un groupe ou d'une catégorie sociale et construit comme emblématique et/ou vecteur d'une problématique donnée, n'est valable qu'à la seule condition de toujours insérer l'individu dans un ensemble le dépassant sous peine de flirter, au mieux, avec la psychologie sociale. Quelques-uns des films de la sélection n'ont pas échappé à ce travers et nous sont apparus d'un intérêt mineur pour ce qui concerne la réflexion anthropologique.
- 14 La question, inévitable dans ce genre de festival, est bien d'évaluer la dimension ethnologique des films présentés. Nous savons depuis longtemps qu'il ne suffit pas de filmer l'autre bout du monde pour que les images « s'ethnologisent » d'elles-mêmes. Deux films réalisés en Amazonie par le même réalisateur, *River of Gold: a History of Safaré Land* et *Humorous Drama*, nous ont confortés dans cette opinion. Leurs sujets appartiennent certes au champ historiquement abordé par l'ethnologie (la vie quotidienne des Indiens dans la forêt et leur lutte contre les chercheurs d'or) mais le traitement cinématographique tire trop manifestement pour l'un vers le film de voyage, pour l'autre vers le reportage de dénonciation. Si le travail de l'ethnologue participe bien d'un voyage à la rencontre de l'autre⁴ et s'il n'est pas rare que le chercheur soit conduit à prendre politiquement position, son travail n'est pas réductible à cela⁵.

Les autres films

- 15 Dans le panorama des films non-étudiants (la lisière qui sépare une catégorie de l'autre n'est pas toujours distinctement repérable) nous retiendrons plus particulièrement le film de M. Postma, *Of Men and Mares*, consacré à deux familles de fermiers hollandais ayant choisi de travailler la terre avec une race particulière de chevaux de trait. Apre comme son sujet et d'une extrême rigueur, le film nous mène au plus près des personnes sans jamais mettre le spectateur en situation de voyeurisme. Une telle proximité est rendue possible par un travail de terrain de longue haleine, une relation avec les fermiers inscrite dans la durée qui nous donne à comprendre comment et pourquoi ils restent

fidèles à une manière de vivre et surtout à une race de chevaux avec lesquels et autour desquels la vie s'organise. La réalisatrice a une parfaite connaissance des lieux, de l'activité des hommes et de leurs moments. Elle partage avec eux le quotidien, la souffrance de voir partir ceux que l'on aime, hommes et bêtes, les joies des fêtes « traditionnelles ».

- 16 *A Daba – a Shaman in Himalaya*, réalisé par Ca Hua⁶, (les Na se réapproprient, après une longue interruption, leurs cultes ancestraux) appartient également à cette catégorie de films solidement ancrés sur leurs bases. Le film, à travers le portrait haut en couleur d'un shaman, qui sait à l'occasion se montrer espiègle, pose quelques-unes des questions importantes de l'anthropologie contemporaine, notamment celles liées au rôle tenu par les anthropologues dans les processus de revitalisation. L'évidente qualité de la relation nouée entre Ca Hua et le shaman, l'acuité du regard porté sur lui, la réflexion induite sur la place de l'ethnologue au sein du dispositif filmique, font de ce film un document de toute première importance.
- 17 Un autre film hollandais s'est distingué, celui réalisé par S. Meyknecht, *Boarded up*. Un immeuble d'habitat social d'un quartier d'Amsterdam est, dans le cadre d'un programme de réhabilitation, promis à la démolition. Le film s'attache dans un premier temps à décrire les dernières semaines au sein de l'immeuble de quelques-uns de ses locataires « historiques ». Comme dans le film de D. Cabrera, *Chronique d'une banlieue ordinaire*, nous comprenons que le bâtiment est d'abord un lieu de sociabilité, d'histoires intimes et collectives, un territoire où se développe un art de vivre ensemble. Mais contrairement à celui de D. Cabrera ce film n'est pas décliné sur le ton de la mélancolie, plutôt sur celui de la tragi-comédie. Puis une nouvelle vague d'habitants s'installe, des locataires temporaires autorisés à squatter les lieux en attendant la démolition du bâtiment (des jeunes, quelques marginaux, des personnes en attente de régularisation de leur situation). Avec cette succession d'« habitants » nous voyons se superposer des tranches de vie – au sens où l'on superpose des couches de papiers peints dans un logement justement – et c'est tout un pan de la vie sociale aux Pays-Bas qui est mise à jour : les tolérances et les limites des administrations, leur logique implacable et les failles dans lesquelles s'engouffrent les plus démunis pour exister malgré tout. Le film est un vrai régal pour le spectateur, tension, rire et émotion l'accompagnent tout le long. C'est d'autant plus « efficace » que le film est en partie « fictionné » (pas dans ce qui concerne la vie des personnes mais dans le dispositif cinématographique). Sommes-nous encore dans l'ethnologie ? Oui sans aucun doute si l'on considère que le film nous permet, à partir d'une petite communauté, de comprendre leur rapport au logement (incidemment le film propose une réflexion sur la notion d'habiter) et de mieux saisir comment leur mode de vie se heurte à la fois aux logiques des urbanistes et des systèmes sociaux. Ce film trouverait tout naturellement sa place dans une manifestation consacrée à l'ethnologie dans la ville.
- 18 Nous achèverons ce très bref panorama par l'évocation d'un film coréen composé en trois parties sur les « images du mariage », *Wedding Through Camera Eyes: a Trilogy of Wedding Photography in Korea*. La période qui précède la cérémonie du mariage, la cérémonie elle-même et le voyage de noces sont l'objet d'un véritable marché pour les photographes et vidéastes qui proposent aux jeunes (futurs) époux différents produits destinés à graver pour la postérité les traces de leur union. Dans un premier temps on ne saisit pas l'intérêt sociologique d'un tel sujet puis, progressivement, se dégagent quelques thèmes forts : tradition/modernité (les images d'aujourd'hui cannibalisent les règles et les costumes des

mariages d'antan), la vie rêvée en image (des moments de bonheur intense et totalement superficiels sont mis en scène), l'instrumentalisation des images au service de l'idéologie de la famille. Nous sommes ensuite troublés de voir comment l'image anticipe sur la réalité et d'une certaine manière la façonne, une image anodine en apparence qui devient terrifiante tant elle semble un préalable à l'existence des choses⁷. Le film nous présente une société dans laquelle il n'est plus besoin de vivre et de ressentir des émotions pour en avoir la trace. Peu à peu se profile une société où les images les plus éculées servent de patrimoine commun à toute une génération (et sans doute une classe sociale), une société où la vie se fige avant même d'être vécue, une société inquiétante à bien des égards.

- 19 Mis bout à bout les films dans un festival finissent souvent, c'est le propre des bons festivals, par nous renvoyer une image du monde, nous parler de là où nous en sommes. Le sentiment qui se dégage de la programmation de Göttingen, est l'idée de résistance d'un groupe ou d'individus⁸, résistance devant l'opresseur (les femmes du Chiapas), la modernité, la famille, l'urbanisation...
- 20 Pour autant cette résistance n'est jamais présentée comme le lieu de la nostalgie ou un repli identitaire passéiste, mais plutôt comme l'affirmation de leur existence et de leur présence au monde pour des hommes qui souhaitent participer au modelage de leur vie et ne pas subir indolemment le diktat de la modernité.

2. Autre lieu, autres thèmes

- 21 Les 22 et 23 juin, à l'initiative du laboratoire « Systèmes de Pensées en Afrique Noire » se sont tenues, à Paris, au musée de l'Homme, deux journées d'études sur le thème « Traitement des émotions dans le film ethnographique : évolution et perspectives ».

Quelques ajustements d'abord...

- 22 Présentant le cadre réflexif de ces deux journées M. Houseman, en ouverture de séance, s'attarde sur la dimension nécessairement émotionnelle du couple observé/observateur et sur la difficulté rencontrée par l'écrit pour traduire les émotions alors que le cinéma les restitue, pour ainsi dire, « naturellement ». N. Wanono propose ensuite une brève histoire du « cinéma ethnologique », insistant plus particulièrement sur le côté ineffable, sensible et subjectif de l'image. Elle s'appuie pour cela sur une citation de L. de Heusch qui demandait : « Peut-on imaginer un cinéma sociologique dont toute poétique serait exclue ? ». Elle étaye sa présentation avec deux films réalisés par J. Marshall, *Argument About a Marriage* et *Joking Relationship*, et attire notre attention sur les gros plans, vecteurs principaux selon elle des émotions. Elle propose également un film réalisé en Corée par un jeune anglais, *I Can't Cry*, dont le dispositif retient l'attention. Deux caméras sont mises en place par le réalisateur : une dans un appartement où un garçon et une fille se filment mutuellement, le camescope passe de main en main, en même temps qu'ils se remémorent alternativement leurs réactions émotionnelles au moment où ils ont appris le décès d'un de leur parent. Une deuxième caméra, de l'immeuble d'en face, filme la même scène à travers le cadre d'une fenêtre. Au flottement, dans tous les sens du terme, de la première caméra répond la fixité de la seconde. Ce choix de réalisation se révèle très stimulant pour le spectateur l'obligeant à se poser quelques-unes des questions centrales de la pratique de l'ethnologie visuelle : la distance et le rapport à l'autre, le dévoilement du dispositif de réalisation, la place du réalisateur et l'affirmation de son point de vue.

- 23 Par exemple, alors que d'un commun accord les deux jeunes décident d'interrompre le tournage, le réalisateur continue à enregistrer le silence et l'émotion alors à son comble. Il affirme ainsi à la fois son autorité et le primat accordé au film par-delà toute (fausse ?) pudeur. Ce jeu de regards superposés fonctionne presque comme une métaphore de la pratique anthropologique, le regard porté sur le regard de l'autre. Étrangement, l'artificialité du dispositif ne s'exerce pas au détriment de l'émotion.
- 24 J. Rouch clôt la matinée en présentant quelques extraits de ses premiers films. Après leur projection le débat se porte à nouveau sur la lecture des gros plans qui, en l'occurrence, contrairement à ce qui avait été observé dans les films de J. Marshall, ne génèrent pas d'émotion, mais développent une dimension informative. M. Houseman observe par conséquent qu'un certain type de rapprochement peut dans le même temps mettre à distance le spectateur. Se pose alors la question de l'identification.
- 25 Ensuite G. Le Moal, avec une infinie modestie, propose une relecture de ses films pour déceler, parfois au détour d'un plan de quelques secondes, les traces d'une émotion qu'il aurait enregistrée de manière plus ou moins fortuite, le geste à peine perceptible d'une femme à destination d'un masque par exemple, un mouvement fugitif, éphémère et néanmoins riche d'une réelle émotion. En traquant dans ses films le non-événement ou l'événement inattendu le Moal leur offre une seconde vie et les actualise. Ses films sont le reflet d'une époque qui s'est davantage centrée sur le fait et l'événement sans doute au détriment du geste anodin. Comme il le dit très bien, les pleins ont été préférés aux creux, les temps forts au temps morts. Une époque, Le Moal le rappelle à juste titre, où les magasins des caméras ne contenaient en réserve, cette donnée n'est pas moindre, que 30 minutes de pellicule. Autant dire que filmer des moments sans intensité particulière devenait un choix difficile au regard de tout ce qui, par ailleurs, méritait également d'être filmé. Le visionnement des films de Le Moal prouve qu'il existait en France, à côté de J. Rouch, d'autres réalisateurs dont les films sont tout à fait dignes d'intérêt et méritent aujourd'hui encore d'être étudiés.
- 26 Avec le film présenté par L. de Heusch, *Fêtes chez les Hamba*, se pose la question de la fiction dans le documentaire, une pratique qui a contribué sans nul doute à jeter un discrédit sur le cinéma ethnologique et a entravé sa reconnaissance comme support de restitution d'un savoir scientifique.
- 27 Pour notre part la seule question réellement importante est la part d'auto-créditation des acteurs. Le problème, nous semble-t-il, n'est pas que la réalité soit mise en scène, elle l'est peu ou prou et le plus souvent à l'initiative des personnes filmées elles-mêmes, mais de savoir si le film est la résultante d'une co-construction ou de l'imposition d'un point de vue – occidental – sur une manière de vivre et d'être endogène⁹.
- 28 A l'issue de cette première journée on percevait un certain trouble notamment en raison d'une définition assez lâche de la notion d'émotion, tant et si bien que personne n'arrivait à réellement ancrer le débat, ni à complètement articuler ses arguments. De même, régnait une certaine confusion entre l'ethnographie filmée et l'ethnologie visuelle. Dans un cas la caméra s'inscrit comme complément d'un travail, dans l'autre elle est au service d'une écriture, ce qui induit des démarches et donc des attentes distinctes.
- 29 Certaines questions que nous estimons un peu stériles revenaient par ailleurs brouiller la qualité des débats, celle de savoir, par exemple, si la présence du cinéaste interfère sur la situation filmée. Nous trouvons qu'il serait plus judicieux et plus constructif de poser le problème autrement et d'analyser en quoi et comment cette présence interfère. Il nous

semblait acquis pourtant qu'aujourd'hui pratiquer l'ethnologie, avec ou sans caméra, ce n'est pas voir sans être vu mais voir en participant.

... Pour un résultat finalement passionnant

- 30 J. Lydall, après avoir présenté un extrait de la trilogie hamar (Ethiopie), explique dans son intervention en quoi, selon elle, il est important de ne pas être le cadreur de ses propres films, « être derrière la caméra c'est comme avoir un masque », et insiste sur l'idée que la face est le lieu d'expression privilégié des émotions. C'est, dit-elle, dans une relation de face à face, muette mais aussi de dialogue – l'émotion passe tout autant par la parole – que se joue la qualité de l'ethnographie.
- 31 J. Lombard et M. Fiéloux interviennent ensuite¹⁰ pour proposer une réflexion sur l'image à la fois comme source d'intelligibilité et support de restitution de l'intime, et affirmer le film comme l'aboutissement d'une rencontre. Ils ont également ouvert sur les perspectives offertes à l'ethnologie par les nouvelles technologies et le multimédia.
- 32 Dans un bref aparté J. Lydall nous a expliqué qu'elle était venue au cinéma à partir des conversations qu'elle a eues avec les femmes hamar. Ce sont les mots qui l'ont conduite à l'image, chemin radicalement inverse de celui choisi par de jeunes ethnologues qui ont présenté, l'après-midi de la deuxième journée, des films ou des rushs totalement dénués de parole, des plans séquence qui malgré leur caractère inachevé (et pour certains « inachevables ») ont suscité de nombreux débats dans l'assistance, y compris sur leur intérêt par-delà leurs défauts techniques. C'est en effet une tout autre approche du cinéma qui est envisagée, non plus l'écriture par le film, mais l'enregistrement d'images rétroactivement questionnées. Dans ce cas ce que l'on en dit est toujours plus intéressant que ce que l'on montre, l'image fonctionne alors comme patrimoine commun, bagage donné aux personnes présentes comme support en partage. Contrairement au film de J. Lydall qui n'a suscité que des applaudissements et peu de débat, les images présentées cet après-midi ont déclenché de véritables échanges.
- 33 Le bilan de ces deux journées s'est révélé au final riche de toutes les questions qui traversent la pratique du cinéma en ethnologie. Plus que des réponses, ce qu'auront apporté ces deux journées c'est une somme de bonnes questions. La rencontre de réalisateurs « historiques » (J. Rouch) et de jeunes encore tâtonnant, celle de plusieurs « écoles », française d'un côté, anglo-saxonne de l'autre, a produit un résultat tout à fait stimulant. Les questions naïves ou pertinentes de M. Houseman (qui n'est pas un homme d'images) ont permis à chacun d'avancer dans une réflexion riche de perspectives.
- 34 La question, l'éternelle question de savoir ce que recouvre l'ethnologie visuelle n'a pas été posée de manière frontale. Elle était cependant omniprésente en filigrane. Pour notre part nous avancerons l'idée que le cinéma contient et en même temps dépasse l'anthropologie en tant que savoir spécifique.
- 35 La question est peut-être moins de définir le cinéma ethnologique que de définir les bornes de l'anthropologie, la définition de son champ de compétence. L'étude de l'homme doit-elle – peut-elle – se résumer à l'étude privilégiée de certaines pratiques, dans certains lieux ? A l'évidence non, la diversité des études menées aujourd'hui le démontre largement. Mais alors que l'anthropologie s'immisce dans tous les domaines de la vie en démultipliant ses objets et ses approches, pourquoi voudrions-nous circonscrire, dans le même temps, le cinéma ethnographique à une seule manière de saisir le réel ?

3. Marseille : regards croisés sur les Papous

- 36 Dans le cadre de l'exposition « Art papou », P. Jourdan organisait au Centre de la Vieille-Charité à Marseille, du 25 au 30 juin, un festival de cinéma intitulé « Des Papous plein les yeux ». Le programme comprenait une rétrospective des films de C. Owen, la trilogie Connolly/Anderson, un hommage à Dennis O'Rourke et un panorama des films réalisés en Papouasie-Nouvelle Guinée, des tout premiers de R. Pösch jusqu'à *L'évangile selon les Papous* de T. Balmès¹¹. Chaque après-midi des conférenciers intervenaient sur des aspects spécifiques de la culture papoue ou venaient parler, comme M. Godelier, de leur expérience de terrain.
- 37 L'intérêt de cette manifestation était double, croiser les regards portés sur la Papouasie et ainsi mieux saisir la vitalité et les difficultés rencontrées par le pays, et revoir certains films en présence de leurs réalisateurs¹².
- 38 La Papouasie est, de par son relief, divisée en multiples aires géographiques qui sont autant de langues et de particularismes culturels. L'ensemble des films que nous avons visionnés donne néanmoins de la Papouasie, par-delà des thèmes et des approches différentes, l'idée d'un univers en mouvement qui s'adapte au monde environnant tout en maintenant et en préservant certaines pratiques « traditionnelles ».
- 39 Les films de D. O'Rourke, réalisés au moment où la Papouasie devenait un Etat indépendant optant pour la voie démocratique (*Yumi Yet* et *Ileksen*), nous présentent des hommes de plein-pied dans notre monde. Dans le même temps, malgré les effets de la colonisation et de l'évangélisation, quelques-uns de ces hommes continuent d'appeler, de capturer et de tuer à main nues les requins, comme cela s'est pratiqué des siècles durant (*Sharks Caller of Kontu*).
- 40 Les films de C. Owen travaillent également sur ce fil du rasoir et dans les plus réussis d'entre eux (*The Man Without Pigs*, *Gogodala: a Cultural Revival* et *Bridewealth for a Goddess*) il démonte les difficultés rencontrées par les Papous pour articuler deux mondes.
- 41 *Man Without Pigs* présente les difficultés rencontrées par J. Waiku, premier Papou à obtenir un doctorat à l'université nationale d'Australie, pour organiser une cérémonie en l'honneur de son retour. Le choc n'est plus celui de deux cultures que tout opposerait, mais à l'intérieur d'une même culture les subtiles variations de regards qui s'opèrent entre ceux restés au village et celui, imprégné de la culture occidentale, qui peine à trouver sa juste place. J. Waiku, à cheval sur deux modes de pensée, nous aide à comprendre de l'intérieur comment fonctionne sa société d'origine.
- 42 Dans *Gogodala: a Cultural Revival*, C. Owen montre comment, sous l'impulsion indirecte de l'ancien colonisateur, on assiste aujourd'hui à la renaissance de pratiques culturelles jadis éradiquées sous l'impulsion des missionnaires et des colons. Dans ce film comme dans les autres, C. Owen a tendance à couvrir ses images par un abondant commentaire. Pour autant sa remarquable connaissance du terrain et des cérémonies qu'il s'attache à décrire, font que ses films ne sont jamais perçus comme des leçons, mais bien comme des documents vivants sur des cultures en mouvement.
- 43 La Papouasie-Nouvelle Guinée est sans doute l'un des seuls territoires au monde où vivent encore des hommes ayant gardé le souvenir d'un premier contact avec les hommes blancs. Ce fil conducteur a guidé B. Connolly et R. Anderson pour réaliser leur premier film *First Contact*, avant qu'ils ne s'attachent à l'histoire de Joe Leahy. Avec cette trilogie,

sur laquelle beaucoup a déjà été dit, le couple Connolly-Anderson a réalisé la quintessence du film anthropologique. Tous les pans de la vie sociale des Caniga sont auscultés : les relations de pouvoir et la production des grands hommes, le passage de l'économie traditionnelle à celle planétaire, l'intrication des relations de parenté dans le politique et l'économique... Pourtant ni l'un ni l'autre des réalisateurs ne sont anthropologues de formation. Ils ont, après *First Contact*, « potassé » la question comme ils disent (suffisamment cela dit pour publier un ouvrage) mais jamais ils n'ont envisagé leur travail comme celui d'anthropologues. Il nous semble que la réussite de leurs films tient à la construction de leurs personnages, à la manière dont ils ont su intriquer l'intime et le publique, mailler l'individuel et le collectif.

- 44 Dans le reportage d'actualité les personnes sont présentées et construites comme des archétypes auxquels on peut s'identifier massivement. Désincarnées, elle jouent le rôle de vecteurs d'une parole consensuelle et ont vocation à générer une certaine empathie. A l'inverse dans nombre de documentaires, le personnage est inscrit dans son individualité et sa singularité, il se suffit à lui-même et le monde environnant n'a de sens que par rapport à lui. La « trilogie caniga » nous enseigne que la dimension ethnologique d'un film, au-delà de son sujet, de sa forme et du curriculum vitae des réalisateurs, passe par les personnages qui doivent à la fois être contextualisés et singularisés. L'unicité de chacun des hommes, de leur trajectoire et de leur histoire doit être reconnue et, en même temps, elle n'a de pertinence que dans la confrontation avec d'autres histoires et d'autres trajectoires.
- 45 Les films visionnés à Marseille sur les Papous montrent bien que le monde forme un tout, que les choses et leurs contraires cohabitent, que l'on peut vivre à la fois dans la tradition et la modernité, le respect des valeurs et l'invention de nouvelles règles. Le cinéma, mieux peut-être que d'autres supports, rend compte de cette complexité.

NOTES

1. Seuls représentants de l'hexagone, il convient de le signaler. Dans le cadre de son enseignement R. Lioger propose aux étudiants de licence un travail de terrain. Cette année, proposition leur a été faite de venir à Göttingen parfaire leur connaissance en anthropologie visuelle et nouer des contacts avec d'autres étudiants d'Europe.
2. Intéressants au sens où ils proviennent de nouvelles « cinématographies », sont le nouvel *opus* d'un réalisateur chevronné, imposent une nouvelle écriture cinématographique, développent de nouvelles thématiques...
3. La parole du cinéaste peut bien évidemment s'exprimer visuellement, par exemple à travers des choix de cadrage.
4. Le voyage n'est plus aujourd'hui nécessairement en direction du lointain.
5. En disant cela nous ne répondons pas à la question d'une définition de l'anthropologie visuelle.
6. Ca Hua est l'auteur de l'ouvrage *Une société sans pères ni maris* paru aux PUF.
7. J.-L. Godard a l'habitude de dire qu'au commencement était l'image. Cela est sans doute juste, mais ce qui nous gêne en l'occurrence c'est la superficialité de cette image, son côté « merchandising ».

8. C'est un sentiment général, contredit par des exemples particuliers, le film coréen en est un.
 9. C'est cela qui pose problème dans *Nanouk*, le fait qu'en définitive l'Eskimo qui nous est donné à voir est celui voulu par Flaherty. Au reste les moments forts du film sont ceux où Nanouk résiste et impose son propre regard au réalisateur.
 10. Pour être précis il convient de signaler I. Strecker qui est très brièvement intervenu.
 11. Une partie de ce programme reste visible le temps de l'exposition, dans l'espace multimédia installé dans la chapelle où ordinateurs et téléviseurs conjuguent leurs ressources pour proposer aux visiteurs une somme considérable d'informations (films, objets virtuellement manipulables sur ordinateurs, textes enregistrés, chants...).
 12. Retenu au dernier moment en Papouasie, C. Owen n'a malheureusement pas assisté à la rétrospective de ses films. Par contre B. Connolly, R. Anderson, D. O'Rourke et T. Balmès étaient présents.
-

AUTEUR

THIERRY ROCHE

Université de Picardie-Jules Verne